



Calle14: revista de investigación en el
campo del arte

ISSN: 2011-3757

calle14@udistrital.edu.co

Universidad Distrital Francisco José de
Caldas
Colombia

Eraso, Mónica; Tarazona, Emilio; Villate, Ana María

UN ASALTO SATÍRICO CONTRA LOS CÁNONES DE BELLEZA ENFOQUE A LA OBRA
TEMPRANA DE CLEMENCIA LUCENA

Calle14: revista de investigación en el campo del arte, vol. 12, núm. 21, 2017, pp. 1-30

Universidad Distrital Francisco José de Caldas
Bogotá, Colombia

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=279050868008>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal

Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

UN ASALTO SATÍRICO CONTRA LOS CÁNONES DE BELLEZA ENFOQUE A LA OBRA TEMPRANA DE CLEMENCIA LUCENA¹

Mónica Eraso²

Emilio Tarazona³

Ana María Villate⁴

Resumen

El ensayo propone una lectura de la obra de Lucena entre 1967 y 1970: su cambio de enfoque, que coincide con su militancia en el MOIR - Movimiento Obrero Independiente Revolucionario, impone un giro en su mirada sin estricta contradicción con su pensamiento: lo que desde 1971 se convierte en un arte entregado a la propaganda del movimiento social, había sido una campaña de contra-propaganda de la burguesía (particularmente, aquella que pretendía producir el confinamiento de la mujer al matrimonio y su autoridad en el campo de la belleza para consolidar su docilidad y disuadirla de una concreta acción en los ámbitos político-partidarios): enajenación impuesta por un aparato ideológico revestido de oficialidad política, que restringe particularmente en Colombia el lugar de la mujer, y que ella parodia con crueldad. En adelante, los conflictos de género serán difuminados mermando su visión crítica en favor de una unidad de partido: sus escritos de los ochenta

¹ El ensayo que sigue hace parte de un estudio más amplio y en curso sobre el arte colombiano en sus cruces con el feminismo entre los años sesenta y ochenta.

² Magíster en Estudios Culturales de la Universidad Javeriana, autora del libro *De Morbis Venereis: La construcción de raza y sexo en los tratados médicos de Jean Astruc (1736-1765)*. Actualmente es codirectora de la revista *Vozal* y profesora de Historia y Teoría del Arte en la Universidad Pedagógica Nacional.

³ Investigador y curador independiente. En Colombia ha realizado entre otras las exhibiciones *Cuerpo en disolución. Flujos, secreciones, residuos* (Fundación Gilberto Alzate Avendaño, 2013) y *Frecuencia e Intensidad (2 décadas + 1 lustro)* (Galería Valenzuela Klenner, 2014).

⁴ Artista plástica y especialista en Estudios Culturales, actualmente cursa la maestría en Estudios Artísticos de la Universidad Distrital y se desempeña como docente en la Facultad de Artes de la Universidad Pedagógica Nacional.

sobre la liberación femenina exhortan a las mujeres a identificar el origen capitalista de la opresión de género, reclamando a líderes del movimiento social, tanto hombres como mujeres, a no aplazar en nombre del socialismo esta lucha por la liberación femenina.

Palabras clave: Clemencia Lucena, feminismo, matrimonios, concursos de belleza, parodia.

A SATIRIC ASSAULT AGAINST BEAUTY CANONS FOCUS ON THE EARLY WORK OF CLEMENCIA LUCENA

Abstract

This essay proposes a reading of Lucena's work between 1969 and 1970: her change of focus, which in turns coincides with her militancy at MOIR –Revolutionary Independent Worker Movement, a turn of her look without a strict contradiction of her thinking is imposed: a devoted art of the social movement propaganda since 1971, there had been an opposing propaganda campaign of the middle-class –particularly, the one that pretended to produce a confinement of women to marriage and their authority at the beauty field with the intention of consolidate their docility and dissuade them from a concrete action at political parties: alienation imposed by an ideological device covered with political official nature, which restricts the place women had in the Colombian society they parody with some cruelty. From that moment gender conflicts would have turned hard to distinguish, making their critic vision smaller to favor a party unit: Lucena's pieces of written work at the eighties about women's liberation exhorted women to identify the capitalist gender oppression origin, reclaiming to leaders at social movements –men and women– to not to put on the women's liberation fight in the name of socialism.

Keywords

Clemencia Lucena, feminism, marriages, beauty contests, parody.

En la primera semana de marzo de 1968, Clemencia Lucena inaugura su segunda muestra individual. Exhibida en la galería UD de Bogotá y bajo el título-lema *Colombia al borde de la gloria* (nombre también de una de las obras expuestas), la artista despliega en sala un conjunto de veinticuatro obras, varias en técnicas mixtas de acuarela y dibujos en color.

Siguiendo la introducción de Eugenio Barney en el impreso que la acompaña, las imágenes reunidas entonces mantienen los componentes por él advertidos en la exposición que Lucena había presentado en septiembre de 1967 en la galería Grifo Negro, aun cuando considera diferencias notables en sus logros: la amplia atención que el crítico presta a las destrezas de la línea y el color –en una descripción pródiga en adjetivos– lo llevan a señalar la distancia entre lo que supone la artista aficionada (en su exhibición anterior) que, en un lapso de medio año, había adquirido mayor oficio y dominio técnico. No obstante, se hace patente una desatención en su reseña a los elementos temáticos: aun reconociendo que son para Lucena una parte medular y de mayor interés en su propuesta, en las breves frases con las que los trae a comentario, Barney afirma que ella “(...) retrata [al mundo] como es, inflado, fofo e ingenuo y lo ofende con la burla a la fingida seriedad y al dogmatismo que lo sustenta”. Interesado más en las habilidades, el crítico supone que esa adquirida y demostrada aptitud es la que le permite alcanzar en su trabajo, el impacto que pretende (Barney, 1968). La artista, sin embargo, difiere: en un artículo publicado en 1973 afirma que “el contenido es esencial en el juicio”, porque la forma “tiene sello de clase” (Lucena, 1975 [1973], p. 101) y algunos años después, en una conferencia dictada en noviembre de 1977, dentro del Primer Encuentro Nacional de Bellas Artes (realizado en la Escuela de Bellas Artes de la Universidad Nacional, institución a la que Barney estaba vinculado, y recogida en una compilación póstuma de sus escritos), sostiene que el “conocimiento técnico”, “el manejo de ciertas normas y elementos” o “el dominio de las cuestiones particulares del oficio”, son “requisitos indispensables pero no suficientes, es más, aquellas obras bien realizadas cuyos temas son tan anodinos (...), hacen palpable que la destreza técnica o el buen sentido estético resultan superfluos cuando se aplican a temas insignificantes” (Lucena, 1984 [1977], p. 42).

Si bien en la obra de Lucena ese criterio sobre la insuficiencia de la técnica se mantiene, el lapso que contrapone los intereses y objetivos de su propuesta, en el paso de los sesenta a los setenta, parece reconfigurar drásticamente su concepto de lo que debe considerarse, como tema, relevante. En su estudio, María Victoria Mahecha los contrapone como una etapa de “crítica a la sociedad colombiana” y otra, iniciada en 1970, que describe como de

un “realismo político” (Mahecha, 2007, pp.7, 27), señalando una inflexión que coincide con la militancia de la artista en el MOIR - Movimiento Obrero Independiente Revolucionario, agrupación política de tendencia maoísta, fundada en septiembre de 1969, en la que participa desde inicios de los setenta. La artista es más precisa cuando se refiere a estos procesos como una “etapa de los temas satíricos” anterior a 1971, año a partir del cual se aboca a “una pintura partidaria” (Lucena, 1984 [1979,1981], pp. 48, 72)⁵.

Se trata de destacar aquí una secuencia de exhibiciones que se suceden desde 1967 y cuyos elementos de fuerza se develan con mayor claridad en sus exhibiciones entre 1968 y 1970: empezando por los títulos de los dibujos que exhibe en su muestra titulada *Gente común y corriente* (en la galería Grifo Negro, 1967), en la que el tema parece girar en torno a lo anodino de la vida cotidiana y en la cual se ha señalado el vínculo de algunas obras con el feísmo o la monstruosidad de una etapa de la obra de Fernando Botero (Barón, 2011, p. 6). En las siguientes presentaciones de su obra, los temas centrales se van perfilando de modo más directo hacia el campo ceremonioso de un conjunto de rituales sociales “opresivos y desuetos pero mistificados” que la artista recoge de la prensa: anuncios de matrimonios, presentaciones en sociedad, reinados de belleza, defunciones, hasta llegar a las campañas políticas o declaraciones de mandatarios, que representan la “cúspide de la escala social” o la “encarnación óptima de la ramplonería y lo obsoleto de las costumbres”, en sus propias palabras (Lucena, 1984 [1979], pp. 48-49).

Como se ha señalado en estudios previos, lo que a fines de los sesenta predomina en su obra es el énfasis en los roles que ocupa la mujer en el interior de ese imaginario, dentro de una sociedad que entonces promueve como sus máximos y acaso únicos ámbitos de

⁵ Desconocemos la fecha de filiación de la artista a la agrupación, no obstante la suponemos entre 1969 y 1970: para noviembre de este último año, la exhibición de Lucena en la galería Belarca es presentada por quien entonces era también miembro del MOIR, Ricardo Samper. El movimiento fue fundado por Francisco Mosquera luego de la desintegración del Movimiento Obrero Estudiantil Campesino – MOEC, al cual hasta entonces Mosquera pertenecía (el MOIR se conocería como Partido del Trabajo de Colombia – PTC, hasta 1970) (Archila, 2008, p. 163). A fines de los setenta, Clemencia Lucena realiza una pintura de este líder fundador en pleno discurso político, a partir de una fotografía de Viki Ospina de 1972: “‘Somos los fogoneros de la revolución’, Francisco Mosquera, secretario general del MOIR”, 1978.

realización, el acto de contraer nupcias (preferentemente en una elegante u ostentosa boda) o el de ser solteras jóvenes (en edad para casarse), pero destacadas por su atractivo puesto a prueba en concurso; aunque, en menor medida, vista también como objetivo para alentar sus votos en favor de aspirantes a la administración pública del Estado, que a pesar de la inclusión de mujeres en las listas en los últimos años, era mayoritaria e históricamente entendido como un “asunto de hombres” (como en la imagen donde tres mujeres jóvenes sentadas parecen departir mientras, bajo el dibujo, se inscribe la frase que da nombre a la acuarela: “La mujer gana con Pastrana”, obra de 1970 realizada a partir de un eslogan del candidato del partido Conservador que gana ese año, de manera cuestionada y discutida, las elecciones presidenciales, y que María Sol Barón considera una pieza de transición entre ambas etapas en el trabajo de Lucena (Barón, 2011, p. 8)). En su mayoría, los títulos transcriben frases, incluso segmentadas o incompletas, que acompañan las imágenes en las revistas o periódicos de las cuales han sido apropiadas. El recorte del texto, sin embargo, destaca de modo directo con una suerte de ironía, o incluso sarcasmo de primera plana, la banalidad del comentario periodístico o las declaraciones de los personajes femeninos escogidos en una propuesta que denota la aversión por este conjunto de valores burgueses instituidos que imponen a la mujer su neutralización política, dejándola como un actor irrelevante o completamente decorativo.

Lucena deja entrever el modo en que los medios masivos de comunicación impresa destacan, para las mujeres, una función de esposas y, por extensión, una entrega prioritaria a la familia y a la procreación, cualidades que habían sido blindadas durante décadas por criterios morales religiosos; haciendo del creer y del criar, poderosos argumentos para restringir sus derechos⁶. Ya sea considerado un estado civil o elevado a la condición de sacramento, esa ceremonia adquiere un valor social

⁶ La construcción del sujeto maternalista, cuyo origen se encuentra en el discurso conservador católico marianista, fue un argumento dominante adoptado por los programas populistas entre las décadas del treinta y el cincuenta. Este consideraba que la función reproductiva era condición exclusiva y prioritaria de la mujer, sirviendo como invocación tanto para exigir sus derechos como para limitarlos: el confinamiento al cuidado, la educación y el mantenimiento del núcleo familiar sería un desempeño que posteriormente, no se vería reñido con su acceso a la opinión (el voto), pero que difícilmente le confiere al género femenino un lugar significativo en la vida político-partidaria (Luna, 2004, pp. [51]-60).

promovido como un logro, una suerte de objetivo cumplido o paso decisivo hacia la vida consumada. Los títulos escogidos para designar las piezas, cuando son incluidos en la imagen que hace la artista, reproducen también los detalles tipográficos de origen; pero en su mayoría, estos solo han sido apropiados para darle nombre a sus representaciones. Tanto unos como otros hacen énfasis en frases que destacan la procedencia o los estudios de los cónyuges, los viajes que anuncian para después de su enlace, el lugar donde han decidido vivir; o inciden también en detalles del evento, como el lujoso vestido que usará la novia, el sofisticado ponqué ofrecido en la recepción, los anillos de compromiso o el alto estrato social de la concurrencia: “El novio estudia en Estados Unidos. Llegó a Bogotá a pasar vacaciones, a visitar a su familia y a su prometida, y resolvió contraer matrimonio”, “Don Gabriel y su esposa fijarán residencia en Bogotá”, “Los nuevos esposos saldrán de viaje para Miami en viaje de bodas”, “La novia lucirá un vestido de encaje chantilly, modelo de una de las mejores casa [sic] capitalinas”, “La novia lucirá un moderno vestido confeccionado en tela bianchini y brocado francés. Una larga y amplia cola se desprende de los hombros. El velo en tul rebordado cubre la totalidad de la cola e irá sostenido por un original adorno”, “La novia junto al artístico ponqué”, “La boda se vio aprestigiada por la alta sociedad capitalina”, todas obras de 1968⁷.

El matrimonio, como acto público y social, ha sido fuertemente idealizado por las novelas, fotonovelas y las telenovelas románticas, que muchas veces lo muestran como desenlace feliz de un melodrama (estas últimas producciones que empiezan a realizarse y transmitirse en Colombia en los sesenta, congregando gran audiencia). A través de ellas, la hegemonía burguesa proyecta de manera dulcificada y deseable la idea de familia nuclear así, como los estereotipos de género que deberíamos esforzarnos por alcanzar: un elemento sustancial que los ha llevado a un pedestal de la más alta consideración como ámbitos asignados,

⁷ Además de su exhibición en galería UD de 1968, la artista exhibe obras de estas series ese mismo año en la galería Madriguera en Caracas, Venezuela, en la muestra colectiva *Los que son*, realizada en mayo de 1968 en la galería Marta Traba y en la galería Belarca en 1970.

necesarios para el proceso de producción y reproducción de la masculinidad-feminidad. Allí, la mujer casada es la verdadera mujer: preparada para el cuidado del esposo, así como de los hijos por venir. Las pinturas de Lucena son en gran medida un calco de notas de prensa (ya se hayan tomado de anuncios pagados en periódicos o páginas de revistas que comentan eventos de la alta sociedad colombiana) y estas, como todo calco, suponen un proceso de traducción en el cual el sentido inicial de la imagen y el texto se desvían en un proceso de sobre-escritura: en una pintura titulada “Preclara dama, altísima cifra de rancio abolengo y vasta cul [sic]”, de 1970 (figura 1), incluida en su muestra individual en la galería Belarca de ese año, la artista introduce un elemento disruptivo que puede leerse como un acre comentario. En primer plano, sobre ese texto-título que señala su estirpe pseudo-aristocrática, la obra copia la imagen de una mujer con un traje de bodas cuyos adornos de rosas cruzan como una banda desde su hombro a través de su torso, mientras su cabeza, levemente inclinada ante el reportero gráfico, lleva una enrarecida mueca que pretende ser una sonrisa; detrás de ella, el novio, en corbata clara y saco oscuro, la sujeta del brazo con actitud calma y aplomada. El añadido perturba lo que de otro modo habría sido un registro ordinario para una foto de boda: Lucena pone, muy cerca de su rostro, una mosca que nadie parece percibir, a pesar de ser un detalle muy visible. Posado apaciblemente sobre el blanco velo de la novia, el insecto parece un adorno más, prendido de su aura transparente de tul (que se supone representa su inocencia): indicio de alcurnias y valores que la artista supone deberían estar en proceso acelerado de descomposición. Como si el traslado de la imagen y el absurdo fragmento destacado del comentario periodístico no fueran suficientes, esa mosca no es tanto un vehículo contaminante como un vehículo de su opinión: ella hace énfasis en otra acepción del término “rancio” que se destaca sobre el “abolengo”: no lo añejo sino lo podrido.



Figura 1. Clemencia Lucena
“Preclara dama, altísima cifra de rancio abolengo y
vasta cul”, 1970
Acuarela sobre papel, 110 x 75 cm.

En una serie paralela, las imágenes de “reinas de belleza”, que ha pintado también durante estos años, intensifican esta mirada cáustica, esta vez sobre muchas de las participantes en concursos. Aquí, los textos raras veces se inscriben en la imagen y en su mayoría solo dan nombre a las acuarelas, aun cuando han sido tomados, del mismo modo, directamente del comentario periodístico o de las declaraciones de concursantes o ganadoras del certamen en entrevistas. Una rápida revisión de revistas y periódicos que despliegan notas sobre los concursos en los años sesenta⁸ hace sospechar que no siempre las imágenes acompañaron a los textos en los mismos artículos: Lucena parece querer ilustrar su propio desfile de participantes, coronadas o no, enfatizando su absurdo (o ridículo), haciendo muchas veces coincidir título e imagen en la obra. Lo que en varias de estas piezas la artista acentúa, más que en su “novias”, es la deformación de los cuerpos y facciones distanciándose de las imágenes recogidas de las publicaciones originales.

⁸ La versión nacional del concurso se realiza por primera vez en 1934, pero no se reanuda una segunda edición hasta 1947. Solo desde 1969 el evento es transmitido por televisión, por lo que los medios impresos, las crónicas y reportajes gráficos cumplen un rol medular en la difusión de imágenes de las concursantes, que permiten seguir día a día el proceso ante el jurado en sus distintas fases, el cual era transmitido por múltiples cadenas de radios nacionales desde 1949: la creciente cobertura mediática del certamen es, por tanto, un suceso pos-Bogotazo.

En esta serie pueden distinguirse títulos tomados de frases redactadas por los reporteros, tanto, secamente descriptivas como llenas de expectativa (“Primera presentación ante el jurado en traje de baño” y “Absurdo dudar del triunfo”, de 1970, o “Colombia al borde la de la gloria” que da títulos a su muestra en la galería UD en 1968); de otras que proceden de expresiones con las que las jóvenes mujeres asumen modulaciones de facetas diversas: mientras por un lado, integradas a su calidad de promotoras, ya que ellas mismas se suponen un “recurso natural” de sus lugares de origen, anuncian festividades que se realizan en los departamentos a los que representan o intentan construirse como símbolos encarnados de su tierra e infundirle a esta tanto orgullo como alegría (como en “Mi misión es sembrar el entusiasmo” o “Vengo a invitarlos al Carnaval”, ambas de 1968, o “Quiero ser una reina popular”, de 1970) y, en otras frases, de acuerdo con una actitud que se había hecho costumbre desde mediados de los sesenta, impregnadas de humildad o falsa modestia, tienden entonces a destacar más los atributos de sus compañeras que el de ellas mismas (“No me considero la más bonita”, “Todas merecían ganar”, obras sin fecha, expuestas en 1968), aun cuando pronto surgen excepciones a esa regla (“Yo merecía la corona”, de 1970); y por momentos, en otros comentarios, algunas participantes, investidas del lugar que les da la atención que suscitan, hacen gestos que delatan su afinidad política o deslizan comentarios que se acercan al reclamo o la queja (“‘Carlos Lleras es cheverísimo’... Luz Helena”, “A mi Cúcuta le falta todo” o “No hay derecho a controlar la Natalidad”, todas expuestas en 1968)⁹, mientras otra cándida declaración intenta instaurar una suerte de ética para las reinas en contraste con aquella que parece perdida en los efectivos actores políticos del país (“Las reinas no deben hacer promesas falsas”, de 1970).

Aquí se hace necesaria una elipsis que nos permita describir la dimensión y preponderancia que este evento adquiere en esa década, en el contexto de Colombia: si los años cincuenta significaron la consolidación institucional del Concurso Nacional de Belleza, los sesenta fueron años en que este adquiere proyección internacional, al mismo tiempo que se

⁹ Varios títulos y fechas de exhibición han sido tomadas del catálogo de la obra de Lucena, incluido en la tesis de Mahecha (2007, pp. 37-50). La afirmación a favor de Carlos Lleras, quien era en ese momento presidente de la República, procede sin duda de Luz Helena Restrepo, candidata del departamento del Atlántico, elegida Señorita Colombia en el certamen de 1967.

convertía en una ceremonia que ha modelado aspectos sustantivos de la cultura e identidad nacional. Desde 1962 este certamen antes bi-anual, realizado en Cartagena en el mes de noviembre, empieza a producirse todos los años para permitirle al país enviar a una representante en cada edición mundial del concurso Miss Universo, que Colombia había ganado en 1958, y para ese mismo año, 1962, ya se registran alrededor de cien “reinados” en todo el país (aún en la actualidad hay concursos dispersos en distintas regiones para elegir con intención promocional mujeres-reinas que representen tanto instituciones como recursos naturales, productos agropecuarios o festivales folklóricos¹⁰). A la función distractiva que algunos le atribuyen para disipar en la población el contexto de muerte impregnada en el país durante la conflagración bipartidista y la era de La Violencia (1946-1957)¹¹, se superpone otra forma de segregación: construir un imaginario en el que la mujer pueda alcanzar un nivel de representación capaz de disuadirla de un auténtico ejercicio en el interior de la política, una soberanía ilusoria sobre un territorio (supuestamente, la “belleza”) donde el hombre no tiene intención de gobernar. Como recientemente sostiene Carolina Sanín, se trata de “un símbolo político engañoso”: “(...) esta fantasía de una monarquía femenina puede contrarrestar tramposamente en el imaginario popular la realidad republicana en la que efectivamente ocurre lo contrario: la mujer está sujeta y subordinada” (Sanín, 2014).

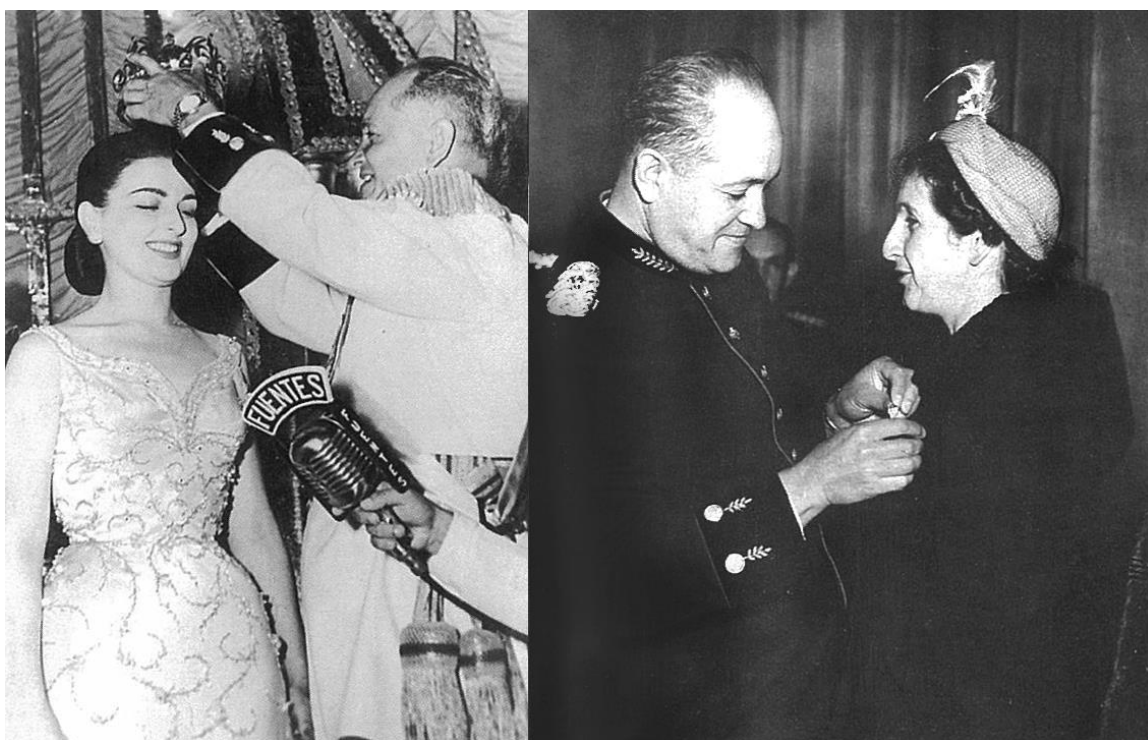
¹⁰ Reinado del café, de la panela, de la guayaba, de la ganadería, de la cebolla, del clavel; del bambuco, del joropo o de la cumbia; del deporte en la Secretaría de Hacienda de Bogotá, de estudiantes en la Facultad de Ciencias Políticas y Administrativas de la Escuela Superior de Administración Pública o de la Fuerza Aérea Colombiana, para consignar algunos ejemplos insólitos, tengan o no continuidad.

¹¹ En medio del cruento conflicto nacional, eventos de este tipo eran considerados, como consigna un artículo de julio de 1962 en la revista *Cromos*: “Un sedante para La Violencia” (en Stanfield, 2013, pp. 138-[139]). Así, Guillermo Cano, enviado de *El Espectador* a Cartagena para cubrir el certamen del año 1949, afirma: “Aquí no ha habido Estado de Sitio. Ha habido las festividades tradicionales de ‘la Heroica’, (...) En las mesas de los bares, en las recepciones, las gentes hablan caballerosamente de política. Nadie se exalta. Y si hay algún conato de altercado, la sonrisa de una candidata que acierta a pasar disuelve la neurosis.”; y en julio de 1958, a escasos días de instalarse el primer gobierno del Frente Nacional, la Señorita Colombia, Luz Marina Zuluaga (convertida rápidamente en icono nacional), obtiene el triunfo en la séptima edición del concurso internacional de Miss Universo, el cual es proclamado por Juan Lozano y Lozano, en *Cromos*, como un llamado a otro tipo de coalición: “Luzmarinistas de todos los partidos: ¡Uníos!”; mientras Lucas Caballero, en *El Tiempo*, destaca irónicamente el aporte de la República Liberal a ese triunfo de la candidata nacional en Long Beach: “Las mujeres colombianas nacidas del año treinta en adelante están saliendo sumamente bonitas. Esta brillante promoción de muchachitas nació estando el liberalismo en el poder, lo cual debió influir no poco en los resultados como acontece en otros campos” (JO-CNB, 1994, pp. 36,60-62).

Pero esa ilusión de majestad es capaz de proyectar decisivas sombras: sin incidir en el lujo de la corona, cetro, anillo, banda real y cetro-prendedor; estímulos económicos, viajes o contratos publicitarios; la atención y asistencia al evento ha contado desde un inicio con miembros de la clase dirigente, entre alcaldes, gobernadores, ministros, embajadores y presidentes. Las candidatas han sido rodeadas no solo de halagos y poemas recitados, dedicados especialmente (en las primeras versiones), sino que se les asigna un edecán entre tenientes o guardiamarinas de la Escuela Naval de la Armada Nacional, se les preparan comitivas, recepciones, bailes y desfiles de carrozas que congregan a decenas de miles de personas; la ganadora es casi siempre recibida por el presidente de la República en el Palacio de Nariño y un amplio conjunto de músicos —cuando no la misma Orquesta Filarmónica de Cartagena y Coros del Instituto Musical— interpretan el Himno Nacional de Colombia la noche de coronación. Esta ostentosa pátina de legitimidad, por parte también del Estado, tiene en efecto un claro mensaje político: el auge creciente del certamen hace de una noción de belleza, solo muy lentamente dúctil o moldeada por diferentes cánones hegemónicos internacionales, el terreno privilegiado para la presencia femenina en el espacio público.

El mensaje emblemático para esta restrictiva asignación de género tuvo lugar en 1953: el momento en que la Comisión de Estudios Constitucionales que preparaba a la Asamblea Nacional Constituyente – ANAC (convocada por el presidente designado, Roberto Urdaneta, quien asume en 1951 las funciones del electo, Laureano Gómez, indispuerto por una afección) desestima el documento presentado por destacadas mujeres para incluir su derecho a las urnas, negándose a recibir a las delegaciones femeninas de manera consecutiva, coincide, en junio de ese año, con la irrupción del golpe de Estado del general Gustavo Rojas Pinilla, cuyo régimen militar sería respaldado por sectores liberales, pero, de manera decisiva, consolidado con el apoyo de un sector de conservadores anti-Laureanistas (a cuyo gobierno se deponía). Para noviembre de ese año, teniendo como fondo ese trance que hacía inminente la aprobación del voto femenino con su apoyo, posicionado como presidente de la República, asiste a la edición del Concurso Nacional de Belleza en Cartagena y, como si saltara el protocolo poco después bien establecido (que la coronación

de la nueva reina la hace la ganadora del certamen anterior, en ceremonia de sucesión) coloca personalmente la corona sobre la nueva “monarca”, Luz Marina Cruz, quien asume así el título de Señorita Colombia en un evento que copia el estilo de la coronación de la monarca británica, Isabel II, realizada en junio de ese año. Con ese gesto el mandatario se anticipa a la promulgación de la Ley del voto femenino, esclareciendo los límites pertinentes para la mujer en la sociedad colombiana: dejando a la “reina” cómodamente sentada en su “trono” (foto).



El general Gustavo Rojas Pinilla, entonces presidente de la República, coloca la corona a Luz Marina Cruz, Señorita Colombia 1953-1954. Foto tomada de: Junta Organizadora del Concurso Nacional de Belleza, 1994, p. 47. Bertha Hernández de Ospina es condecorada por Rojas Pinilla por su labor a favor del voto de la mujer (*El Siglo*). Fuente: foto de María Clara Ospina “Doña Bertha”. Bogotá: Planeta, 1998, p. 171.

Antes de la aprobación de esa Ley de 1954 que permite el voto de la mujer (25 de agosto), Rojas Pinilla insiste en sus alocuciones en la urgencia de aprobar lo que era derecho ya legítimo en otros países, tanto por atender compromisos y tratados internacionales como

para “satisfacer las justas aspiraciones de la mujer colombiana, que sufrió todos los rigores de la violencia, ha trabajado noblemente por la paz, y no quiere ni puede seguir privada de los derechos que le confieren todos los pueblos civilizados”. En el discurso con que toma posesión de su cargo ratificado de presidente, a pocos días antes de aprobarse la reforma, designa además con el nombre de “El advenimiento del feminismo” a una era que empieza con el ingreso de la mujer en la política, quien por su dedicación prioritaria al hogar y por promover una educación con fuerte sentido social y católico, requiere que la justicia la apoye en su inclinación por la caridad: “Vasto campo tiene aquí la mujer para ejercitar su abnegación sin límites” (Rojas Pinilla, 1954, pp. 15,149,171-172). Ese mismo año condecora a Bertha Hernández de Ospina (esposa del expresidente Mariano Ospina Pérez, jefe del ala moderada del conservatismo que apoya a Rojas), quien asume un protagonismo particular en el proceso, presidiendo una instancia creada pocos meses antes de alcanzar su objetivo: la Organización Nacional Femenina procura unir a las mujeres en la defensa de su derecho a elegir y ser elegida, aun cuando

buscaba la participación de las mujeres en el sistema político sin plantearse una transformación de la sociedad sino mejorando problemas a través de mayor eficiencia en el funcionamiento del Estado, dentro de la ideología maternalista –ya apuntada anteriormente– de los deberes públicos que el género asignaba a las mujeres, dirigiéndose así a legislar más justamente en problemas relacionados con el hogar, la mujer y al niño (Villarreal, 1994, p. 130; Luna, 2004, p. 152).

La presión del movimiento dufragista ejercida desde los años treinta, se hizo rápidamente un propósito expreso y un logro capitalizado por el gobierno de facto, aun cuando hubiera sido imposible sin estas contiendas, e incluso considerando el hecho acaso contradictorio de que el primer ejercicio pleno de este derecho se realice para aprobar estas mismas reformas legislativas y al mismo tiempo sellar la coalición bipartidista, en diciembre de 1957. Los mensajes promovidos tuvieron cierto efecto: aun cuando las mujeres empiezan a ocupar cargos públicos de manera más sostenida desde entonces (Josefina Valencia y Esmeralda Arboleda son las dos mujeres entre constituyentes que participan del debate y aprueban la Ley), en los años sucesivos

(...) la escasa representación de ellas en las listas [de aspirantes a cada partido], el endurecimiento del régimen, la falta de reformas sociales, se expresó tanto en las cifras crecientes de abstención electoral femenina durante los 16 años del Frente Nacional (Velásquez, 1999).



Figura 2. Clemencia Lucena
“Mujer con vestido de baño y flor”, 1967.
Pintura, 76 x 55 cm.

Un antecedente que puede incorporarse a esta serie de Lucena (casi todas ellas aspirantes o ganadoras en estas competencias triviales y disuasivas) es la acuarela “Mujer con vestido de baño y flor” de 1967 (figura 2): su postura, en gesto de presentación, la inscribe como una pieza temprana del conjunto, aun cuando el título escogido no lleva la ácida captura que la artista hace de palabras ajenas y se ciña a la descripción del atuendo. En adelante, este poco glamoroso desfile de imágenes insiste en la deformación: una “crítica más sofisticada e inteligentemente maligna [que (...)] se apoya sobre innegables virtudes técnicas; una línea decadente y un tono de extremo refinamiento”, como destaca Marta Traba en la exhibición colectiva *Los que son*, realizada en su galería, en mayo del año

siguiente (Traba, 1968). Al igual que en sus “novias”, son los textos y fotografías tomados de anuncios y páginas sociales de distintos medios impresos los que suscitan las imágenes y los títulos en sus obras, aunque no necesariamente ambos (texto e imagen) coincidan en la misma publicación.



Figura 3. Beatriz González
“Leticia León, nueva Venus” (I), 1966
27 x 24 cm.

En toda esta etapa, el procedimiento no se distancia de aquel que asume también un aspecto de la obra de Beatriz González, que traspone y adapta imágenes escogidas indistintamente entre retratos de familia de las páginas sociales o las secciones de crónica roja (una de las dos versiones de su obra *Los suicidas del Sisga* de 1965, había ganado el Segundo premio especial en Pintura del XVII Salón de Artistas Nacionales realizado aquel año) y, en efecto, dos obras suyas de 1966 se enfocan en una “reina”, como consignan los estudios de Mahecha y, más recientemente, María Mercedes Herrera (Mahecha, 2007, p. 21; Herrera, 2012, p. 123). Con el título de “Leticia León, nueva Venus”, versiones I y II (figura 3), en el dibujo la mujer posa en traje de baño y banda real, apoyando una mano en la cintura y sosteniendo con la otra lo que podría ser una peineta (o una papeleta escrita): si existe en

González el intento de destacar la vanidad o torpeza de la aspirante, este es más tímido que acentuado. En su ensayo de 1988, Carolina Ponce de León no encuentra en ellas ni sátira ni caricatura: estas obras de González se presentan sin “(...) deformaciones en los rasgos, ni signos adicionales en la transcripción de las figuras. Al contrario, los dibujos mantienen una referencia directa tanto con la fuente fotográfica como con los hechos reales”, convirtiéndose en “un testimonio tragi-cómico” que, al trasladar la noticia al campo de lo artístico, puede crear “una nueva mirada” y una nueva conciencia sobre esa realidad (Ponce de León en Mahecha, 2007, p. 22).

La sutileza en el traslado no es una cualidad por señalar en las imágenes que conforman esta serie de reinas de Clemencia Lucena; la mirada pasiva que asoma en algunas obras realizadas por la artista en el período, resulta, en este particular conjunto, más bien escasa: ella hace énfasis en adulterar las imágenes que le sirven de fuente denotando su aversión y sarcasmo. La idea de una “crítica a la sociedad colombiana” que define Mahecha para esta etapa (2007, p. 7) no apunta en realidad contra la sociedad en su conjunto y es, en efecto, más restringida: se trata de un comentario desafiante e insolente sobre un estrato influyente de esa sociedad (y las jóvenes ingenuas que aquí lo encarnan). Desde cierto aspecto, como lo expone Andrea Giunta (2014, p. 4), estas formas de representación anteriores y las que se inician en su obra en los setenta no están en estricta contradicción, pero no por tratarse de un giro en la procedencia o lugar donde el discurso es emitido (unos en la prensa, otros desde las propias mujeres auto-representadas, aun si con el filtro triunfalista de la artista, como sostiene Giunta, 2014, p. 4), sino porque Lucena sigue un mismo programa que exige tratamientos distintos dirigidos para cada clase. Aun cuando aparecen otro tipo de contradicciones: el cambio que también señala Barón (2011, p. 10), motivado por su militancia en el MOIR, desplaza a un segundo plano el tema de género que en la etapa anterior resultaba crucial (pocas son las pinturas en las que representa a la mujer, en esta segunda fase, y ellas, si bien aparecen dentro de sus funciones como militantes revolucionarias, enaltecen también los lugares tradicionalmente asignados a su sexo, como esposas o madres: “Huelga en Bogotá”, de 1978 y “Un día de movilización”, de 1979). Las contradicciones estilísticas o formales existentes entre estas dos fases, responden más bien

al enfoque, en ambos casos tendencioso, que Lucena proyecta sobre dos clases sociales antagónicas y, en su visión, irreconciliables¹².

Un texto de la artista escrito a modo de manifiesto, en tiempos de este re-direccionamiento de su propia mirada, nos permite enfatizar esta lectura: enviado junto a su participación en la II Bienal de Arte Coltejer, en Medellín (inaugurada en mayo de 1970), la artista hace allí una áspera crítica de una dependencia nacional que atraviesa economía y cultura; y de la cual, a su juicio, hace parte una pretendida universalidad del arte que ella insinúa como otra forma de mentalidad colonial. La acuarela enviada por la artista al evento, titulada “Matrimonios para el sábado”, de 1970 (plenamente identificada con esa primera etapa de su obra (figura 4), se divide en dos imágenes de las prometidas con secciones del texto publicado junto a ellas: partes entrecortadas pero legibles que hacen énfasis en sus estudios en centros educativos de élite o en sus familias distinguidas; pero, de manera más enfática que en otras piezas, en las funciones y negocios de las familias que de ese modo se vinculan (“novio recibió el tít [ulo de ing] eniero mecánico... ‘Maquinaria p [... d] e Palma Africana’... está vincula [do a actividad] es agrícolas y gana [deras]”), mencionando varias ciudades del extranjero en insinuación de su proyección internacional (Seattle, Dublin, Rom[a], [B]ruselas y París). Como si las novias hubieran quedado transferidas en medio de una transacción de capitales, a unos tiempos simbólicos y mercantiles. A pesar de la línea maniquea que la artista traza en esta declaración publicada en el catálogo de la Bienal, entre “extranjerizantes” y “americanistas”, aquella complicidad que le hace ver a los artistas latinoamericanos convertidos en “socios del capital cultural extranjero”, aun si ingenuamente (asumiendo, diríamos, el papel de la novia), delata para ella que gran parte del arte no se dirige a la comunidad, sino a un mundo interior del artista que se afirma negando al otro, exterior: si como destaca Standfield (2013, p. 138), los reinados eran

¹² Comentando la pintura “Un día de movilización”, de 1979 (donde una joven lleva en hombros a un niño portando una camiseta que hace propaganda del MOIR, mientras ambos participan de manera festiva de la protesta), Mahecha sostiene que “(...) sus obras de realismo político, mostrarán a una mujer que deja atrás el rol de la belleza y la cursilería, para salirse de su casa y luchar por los intereses de la misma, la familia y la sociedad, buscando la igualdad de género” (2007, p. 16). No obstante, según nuestra lectura, no se trata de “un comentario agudo sobre la sociedad en general” (2007, p. 18), sino de representaciones con modelos opuestos: una pertenece a las clases alta o media-alta (que sí critica) y la otra, a la proletaria (que no): para Lucena, estas dos no serían de ningún modo la misma mujer.

entendidos como “un sedante para la violencia”, para Lucena “(...) el arte no puede convertirse en un sedante de la sociedad; no podemos albergar obras de la cultura que hayan atravesado el proceso de formalización y neutralización tan afín al de la cosificación”. Contra los “gustos de la burguesía consumidora” y esa subjetividad exacerbada, la artista devela, sin embargo, su fórmula:

Necesitamos un arte que nos sirva de arma contra la alienación y no lo contrario, que nos sirva para sacar a la luz los secretos de los demás, no los propios, porque una comunidad no se conoce por completo y se engaña a sí misma en una cuestión en la que la ignorancia significa la muerte (Lucena, 1970; énfasis nuestro).

Si, ya entrados los años setenta, sus obras se entregan a la propaganda triunfalista del movimiento social, en estas propuestas previas, la sátira, el escarnio y la invectiva son estrategias de contra-propaganda y campañas deliberadas con las que pretende demoler, con cierta crueldad, una ideología o enajenación específica que es masivamente suministrada por actos y medios oficiales, ya sean públicos o privados. De modo similar a como embiste en la década siguiente en artículos y ensayos contra el arte abstracto y la pintura (según la artista abiertamente pro-imperialista o con “careta de izquierda”) supone al servicio de los intereses de la burguesía, en la cáustica mirada lanzada sobre estas mujeres, Lucena tiende a fustigar, sin clemencia.



Figura 4. Clemencia Lucena
“Matrimonios para el sábado”, 1970
Acuarela sobre papel, 150 x 110 cm.

Una noticia aparecida en *El Tiempo* en febrero de 1968 (semanas antes de su exhibición en galería UD) comenta la breve escala que entonces hace en el aeropuerto El Dorado de Bogotá, en su viaje de Lima a Caracas, Madeleine Hartog-Bel, la joven modelo peruana que había ganado a mediados de noviembre del año anterior el título en el certamen Miss Mundo 1967, realizado en la ciudad de Londres. Asediada por la prensa nacional y admiradores, en la crónica y entrevista publicada en este diario, se extiende en pormenores del concurso y comentarios o críticas recibidas, entre ellas por su reciente viaje a Vietnam, país que había visitado para alentar a las tropas norteamericanas en medio de las controversias suscitadas por la guerra librada en ese frente, y que ella define como una misión humanitaria: “Nunca pensé que un reinado de belleza, que realmente es una cosa como tan frívola, pudiera traer tantos conflictos”, sostiene (*El Tiempo*, 1968c). Días antes, amplias notas que ocupan incluso la portada del periódico, destacan la ofensiva Viet Cong en la que varias ciudades en Vietnam del Sur venían siendo recuperadas en enfrentamientos en curso, iniciando lo que en años sucesivos sería la derrota y retirada de las tropas aliadas destacadas en ese país (*El Tiempo*, 1968a; 1968b). Lucena toma para su versión una fotografía que acompaña esta nota en la que la mujer desciende sonriente del avión, apropiándose también de uno de los comentarios del reportaje, a modo de título: en la obra “Reina conflictiva: que si usa peluca, que por qué fue a Vietnam, que si dice esto o que si hace lo otro” de 1968 (figuras 5, 6,), son muchas las diferencias con la imagen impresa en blanco y negro del periódico. Las facciones de Hartog-Bel han sido comprimidas para ocupar solo un ámbito reducido de su rostro permitiéndole ampliar exageradamente la frente, su cuerpo ha perdido sus proporciones haciéndose más ancho y acortándole los brazos y se destacan las arrugas de la ropa así como las que se encuentran alrededor de los ojos, generando una sonrisa de labios pintados que coquetea con el espanto. Si se desconociera la obra de Lucena, se diría que el duplicado lo ha realizado alguien inexperto que no logra repetir las características de la imagen fuente, sin embargo, al tratarse de la representación de una escena culturalmente codificada (en la angulación del encuadre, la composición de la imagen o el gesto y estilo que debe ocupar la modelo profesional en la fotografía), ella interroga la manera en la que la prensa disemina estos códigos de género,

promoviendo nuevas encarnaciones generalizadas (y generizadas) de aquello que, áspidamente, la artista repele.



Figura 5. Madeleine Hartog-Bel, Miss Mundo 1967, desciende del avión en una breve escala en el aeropuerto El Dorado de Bogotá, febrero de 1968. Foto tomada de: *El Tiempo* (1968, p. 14).

Figura 6. Clemencia Lucena, “Reina conflictiva: que si usa peluca, que porqué fue a Vietnam, que si dice esto o que si hace lo otro”, 1968. Pintura, 75 x 54 cm.

Además, Lucena parece haber tomado una frase apenas modificada de una declaración extraída de otra crónica, publicada meses antes en ese mismo diario: en un conjunto de artículos, *El Tiempo* realiza entrevistas a ganadoras de ediciones previas del certamen a fin de dar cuenta de sus décadas de vigencia. Las exreinas opinan sobre las últimas versiones del concurso, relatan experiencias y responden a una encuesta posando para el fotógrafo junto a sus hijos o nietos (Parra, 1967; *El Tiempo*, 1967). “Todavía me reconocen” es la frase pronunciada por Luz Marina Cruz en el segundo reportaje (se trata de aquella reina coronada en 1953 por Rojas Pinilla), que probablemente inspira la pieza que la artista

realiza al año siguiente, la cual titula: “Todavía me reconocen por la calle” (figura 7). La imagen puede entonces haber sido producida por otra fuente (incluyendo su imaginación): allí la mujer, posa en traje de baño mientras una mano apoya en su cintura y la otra en la cadera, con un modelo cuyas arrugas parecen acomodarse a un abdomen que insinúa mofletes, mientras, portando un collar muy ceñido al cuello, gira levemente el rostro que ha sido intencionalmente cubierto de arrugas y, a modo de corona, lleva un peinado un tanto *dépassée*, como si fuera una menina entrada en años con los cabellos acicalados al mejor estilo del siglo 17. La insistencia mórbida en su vejez parece así tomar impulso en el lápiz por esa expresión verbal fundada en el acaso único triunfo que esta señora asume como propio: el vacuo canon de una “belleza”, siempre efímera; aquel “trono” en el que el entonces presidente la había dejado sentada.



Figura 7. Clemencia Lucena
“Todavía me reconocen por la calle”, 1968.
Dibujo en tinta y tempera, 75 x 55 cm.

En 1975, no obstante los mordaces comentarios que suscita la compilación, entonces, publicada de los escritos de la artista, Miguel González acierta al describir un aspecto medular del contraste estilístico de Lucena entre fines de una década y comienzos de la

siguiente: a la de los sesenta la relata como de un “expresionismo figurativo”: donde ella procede

elaborando con deformaciones, arrugas y toda clase de sobrantes en belleza: mujeres que conseguían un aspecto repugnante. (...) Luego la producción giró hacia la caricatura social: época de las reinas de belleza exagerando sus llantas, bananos y gordos. Sus pequeñísimos senos, caderas-guitarras y los peinados tiesos eran cuidadosamente tratados y reconstruidos con maldad, laboriosidad y burla.

Caracteres que el crítico opone a esa otra pintura que estima reaccionaria, surgida con posterioridad, donde “(...) obreros se pintaron triunfantes, sonrosados y muy contentos y bien nutridos, instalados en el poder y con la mirada alta, gloriosos y completamente seguros”, en una mistificación que él piensa, equivocadamente, fundada en el “desconocimiento total de la clase obrera” por parte de la artista, desplegando un proletariado que ella, se supone, “(...) ha idealizado con gran candor” (González, 1975)¹³. Sin embargo, si de algo está completamente emancipado el idealismo que surge en la pintura de Lucena en los años setenta, al igual que sus novias y reinas de los sesenta, es de toda candidez: muy consciente de sus propios métodos creativos, en respuesta a esta y otras críticas, ella comenta sobre ese “realismo revolucionario” al que se pliega su obra, el cual “no se reduce a imitar la vida real” y que considera necesario integrar, además, a un “romanticismo revolucionario”, en una alianza cuyo objetivo es infundir al pueblo “(...) nuevos ánimos en el combate por la liberación nacional”, evitando un revisionismo que,

¹³ El texto hace parte de la polémica despertada con la publicación del ensayo de Lucena sobre arte colombiano, acompañado de una compilación de sus artículos (Lucena, 1975). En esta intervienen diversas voces en contra: artículos de María Mercedes Carranza y Miguel González publicados en 1975; de Matías Aldecoa y Álvaro Medina, al año siguiente (Carranza, 1975; González, 1975; Aldecoa, 1976; Medina 1976a, 1976b, 1976c). Es a estos dos últimos autores que la artista responde con un artículo publicado en abril de ese último año (Lucena, 1984 [1976], pp. 9-30). Sin detenernos en este debate, podemos señalar que su contexto no se desvincula de la pugna consolidada entre el Partido Comunista Colombiano - PCC (al cual se adscriben entonces Aldecoa y Medina) y el MOIR, intensificada desde esos años –ambas, vías políticas autoafirmadas herederas del marxismo que se endilgan una a otra actos de traición y revisionismo–, por un lado, y por el otro a la insistencia en desestimar la importancia del ensayo de Lucena como un manifiesto o posición de artista (y no como un estricto trabajo de análisis “neutro”). En parte, esta polémica en torno al ensayo de Lucena despierta el trabajo realizado por Medina, levantado contra la ausencia de una rigurosa aplicación de una metodología coherente así como de una pretendida objetividad del historiador, que el autor reclama en la introducción a su conocido y documentado estudio sobre el arte colombiano, publicado pocos años después (Medina, 1978, pp. 10-13).

para ella, se centraría solo en exaltar la represión, la explotación y la miseria (Lucena, 1984 [1976], pp. 28-29)¹⁴.

A diferencia de las transcripciones con signos adicionales muy sutiles de Beatriz González, en ninguna de las etapas de Lucena hay intención de neutralidad y lo que importa es precisamente la exaltación del sesgo: en unas páginas de su tan criticado ensayo sobre arte colombiano de 1975, la artista se enfoca en una lectura sobre los alcances de cuadros como “Familia presidencial” (de 1957), “Nuestra Señora de Nueva York” (de 1966) o “Los niños ricos” (de 1968) de Fernando Botero, en los que afirma se ha querido ver cierta carga de crítica social, y su opinión puede leerse como un comentario en drástica oposición a los propósitos que ella misma se traza en la primera etapa de su obra, entonces, virtualmente concluida. Ella no percibe en la obra del artista antioqueño ni efectos destructivos ni animadversión:

Cuando [Botero] ha ilustrado el ridículo, el ocio o la vulgaridad de la clase dominante lo ha hecho para que tales cosas aparezcan agradables, desprovistas de toda maldad y defecto, graciosas y enaltecidas. Se ha permitido una burla benevolente que cada vez es menos burla y más benevolencia (Lucena, 1975, pp. 44-45).

Del mismo modo, la artista no parece percibir en los certámenes realizados anualmente en Cartagena un discurso inocente, sino una forma particular de dominación ideológica y política. La belleza “natural” y “espontánea” que los medios destacan a menudo en las

¹⁴ La artista plantea inicialmente estas ideas dentro de su crítica al XXII Salón de Artistas Nacionales de 1971: allí hace juicio de las obras presentadas por la posición de clase que, desde su perspectiva, han asumido sus creadores, clasificándolas en tres grupos: los pro-imperialistas, los revisionistas (“revolucionarios de palabra y reaccionarios de hecho”), a quienes también denomina de “derecha camuflada”, y los progresistas, entre quienes se incluye a ella misma, aun cuando borra esa mención al re-editar el artículo para la compilación de sus escritos (Lucena, 1975 [1971]). En su afrenta contra el segundo grupo (que llama “revisionista”) figuran las obras de denuncia, en la que cobran protagonismo la tortura, la opresión y la derrota, pero donde no asoma la victoria: para la artista, este tipo de propuesta “muestra al enemigo, pero lo muestra omnipotente”, señalando que estas no logran “plantear soluciones revolucionarias” y llegando “hasta el punto de convertir a veces las obras en verdaderas apologías de la represión” (Lucena, 1971). Aun en su dogmatismo (adherido plenamente los señalamientos de Mao Tse Tung en el Foro de Yenán), el artículo abre un debate recurrente a lo largo de la década en torno a los roles combativos del arte y el artista en la sociedad, entre los que podemos mencionar la encuesta realizada poco antes por la revista *Flash*, n.73, publicada en noviembre de ese año bajo el título: “El debate queda abierto. ¿La clase intelectual participa en el cambio social o se beneficia con la miseria?” (Barón y Ordoñez, 2014, pp. 100-104).

competidoras, tiende desde entonces a considerar a la mujer “(...) como parte del paisaje o característica de la tierra”, signando como campo idóneo para su acción cuasi-patriótica el ámbito asistencialista de la labor social, por las cuales supuestamente se inclina, pero no el de las transformaciones estructurales o la disposición por la administración, ordenamiento y usos de ese territorio (donde la mirada patriarcal imagina, entre sus recursos y sus “riquezas”, a la propia mujer), que quedan convertidas así en potestades fundamentalmente “masculinas” (Bolívar, 2005, pp. 19-21). La “naturalización” de esa condición femenina, de hermosura innata o gratuita, invisibiliza la tenaz competencia de regímenes disciplinarios que se inscriben en sus cuerpos en las formas de etiqueta, modales o posturas, desde un inicio; moda, dietas, gimnasio, entrenamiento, maquillaje y cirugía, posteriormente; como técnicas implicadas de modo cada vez más visible, acentuando el rol fundamental del artificio presente en todo proceso de producción: así “(...) el cuerpo de la mujer ideal es una fabricación de la tecnología estética” y, del mismo modo que las aspirantes a reinas son mujeres que *perforan* de mujeres, su ideal les impone el modelo hiper-feminizado del *drag queen* (lo que destaca el papel de los preparadores gay que manejan, organizan eventos, modelan y ensayan a muchas de las candidatas que quieren entrar y triunfar en el concurso) (Rutter-Jensen, 2005, pp. 69-71; Khittel, 2005).

Antes de su temprana muerte, ocurrida en 1983, la posición de Lucena asume un ámbito combativo adicional: desde inicios de los ochenta, algunas de sus disertaciones y escritos abordan directamente el tema de la “liberación femenina”, convocando a las mujeres a no solo involucrarse en esta revolución ideológica y cultural (para ella, solo posible bajo el socialismo), sino también a asumir la iniciativa de estudiar, analizar y escribir ensayos sobre la “cuestión femenina”, a fin de “(...) profundizar en las causas de la desigualdad (...) y trazarse unas metas concretas y practicables para luchar contra una situación anómala” (Lucena, 1984 [ca. 1981-82], pp. 98,102). Para la artista, si bien la supremacía masculina es constitutiva de un sistema de explotación capitalista, esta no se acabaría “automáticamente con la instauración del socialismo” (Lucena [1981], p. 91), y propone para ello un trabajo en dos etapas: tanto en la fase previa a su esperada “república popular de obreros y campesinos”, como en otra posterior, en la que debe ser consolidada esta

revolución: “No puede asumirse la emancipación femenina como una empresa aislada de la emancipación social, y tampoco como una tarea exclusiva de las mujeres”, afirma, resistiéndose a reducir el problema de la opresión de la mujer en términos de una “hostilidad y resentimiento” que para ella crearían relaciones antagónicas entre los sexos, disuadiendo el proyecto amplio de transformación social y favoreciendo a las “clases dominantes” (Lucena, [ca. 1981-82], pp. 103, 98-99). Como militante, despliega así una táctica e itinerario de acción que no pierda el foco de oposición dialéctica burguesía-proletariado (en estos apuntes, ella habla muchas veces de “socialismo” o de un “comunismo” no cristalizado, pero no de “feminismo”, aun cuando aquí la suscribimos plenamente también allí): se trata de animar a las mujeres y hombres revolucionarios a encontrar también, en los orígenes de esa opresión de género, una opresión de clase y un sistema de explotación que ha replicado, en cada uno de sus estratos, una condición subordinada para la mujer. Si bien reconoce que sin la participación de esta última “la revolución es irrealizable” (Lucena, p. 94), admite que si el hombre no lucha contra esa opresión de género, “el carácter de su lucha es reaccionario”: Lucena lanza así una propuesta de agenda prioritaria a las mujeres y a todo el movimiento social que permita su unidad (que, al margen de la imagen de mujer revolucionaria que promueven, nos explica la falta de un cuestionamiento directo a los problemas de género en su pintura posterior a 1971): a las primeras les propone vías para encontrar los vínculos entre su propia opresión y el capitalismo que haga imposible pensar en una emancipación dentro de ese sistema, y a los líderes del segundo, les propone plegarse sin aplazamiento a estas reivindicaciones, ya que “[p]ostergar la lucha por la liberación femenina hasta el socialismo es un criterio patriarcal” (Lucena, p. 102).

Las parodias que Lucena realiza a partir de estas publicaciones periódicas en su obra temprana dismantlan la imagen fija y producida de la mujer haciendo uso de una nueva relación entre el original y el derivado: si la identidad de género se produce mediante una “reiteración estilizada de actos”, estas obras decodifican la manera en la que los medios impresos re-producen los estilos corporales asociados a la feminidad (es decir, los hace circular y los produce como efectos performativos, simultáneamente): los gestos e

imposturas que a menudo denotan las señoritas en estas obras, quedan expuestos en su condición imitativa y, como parodias, ninguna tiene detrás una esencia, “[e]n realidad, la parodia es *de* la noción misma de un original”, y nos recuerdan que el género es “(...) un ideal que nadie *puede* personificar” (Butler, 2007 [1990], pp. 269, 270, 274, destacado de la autora): una mueca siempre mal lograda.

Referencias

Aldecoa, M. (1976, enero 29). Tablero cultural. El sectarismo maoísta contra la cultura. *Voz Proletaria*, p. 6.

Archila, M. (2008, junio). El maoísmo en Colombia: la enfermedad juvenil del marxismo-leninismo”. *Controversia*, No. 190, 147-195.

Barney, E. (1968). S/T. En *Lucena / Dibujos. Colombia al borde de la gloria*. Bogotá: Galería UD (Catálogo).

Barón, M. S. (2011). Pekín informa: feminismos y militancias en Clemencia Lucena. *Vozal* [No. 1 Recuperado de](http://revistavozal.com/vozal/index.php/pekin-informa-feminismos-y-militancias-en-clemencia-lucena) <http://revistavozal.com/vozal/index.php/pekin-informa-feminismos-y-militancias-en-clemencia-lucena> (última revisión: 15 de octubre 2015).

Barón, M. S., y Ordoñez, C. (2014). *Rojo y más rojo. Taller 4 Rojo; Producción gráfica y acción directa*. Bogotá: Fundación Gilberto Alzate Avendaño.

Bolívar, I. J. (2005). El reinado de belleza: descubrir la política en lo ‘natural’ En C. Rutter-Jensen (Ed.). *Pasarela paralela. Escenarios de la estética y el poder en los reinados de belleza*, (Cap. 1, pp. 18-22). Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.

Butler, J. (2007 [1990]). *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona: Paidós.

Carranza, M. M. (1975, octubre 5). El oportunismo de la crítica (sobre un libro de Clemencia Lucena). En *Extravagario*, Supl. *El Pueblo*, p. 3.

Giunta, A. (2014). Mujeres entre activismos. Una aproximación comparativa al feminismo artístico en Argentina y Colombia. *Caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte - CAIA*, 4, (1er. semestre). Buenos Aires. Disponible en: http://caiana.caia.org.ar/template/caiana.php?pag=articles/article_2.php&obj=149&vo l=4 (última revisión: 4 de diciembre 2015).

González, M. (1975, octubre 14). Obrero: dónde estás que no te veo! *¿Extravagario* (Sup. cultural de *El Diario*)?, p. 2. (Cali).

El Tiempo. (1967, noviembre 13). Reinas de Colombia, hoy madres y abuelas. (3ra Sección), p. 33.

El Tiempo. (1968^a, febrero 2). “Caen más ciudades en poder del Vietcom”, pp. 1,10.

El Tiempo. (1968b, febrero 3). “Confusa situación militar en Vietnam”, pp. 1,10.

El Tiempo. (1968c, febrero 5). “Habla Miss Mundo: ‘Volveré a Bogotá... cuando me inviten’”, p. 14.

Junta Organizadora del Concurso Nacional de Belleza - JO-CNB. (1994). *¡Las más bellas! Historia del Concurso Nacional de Belleza - 60 años*. Cartagena de Indias: Concurso Nacional de Belleza.

Khittel, S. (2005). Crear belleza con estilo: el papel de los preparadores gay en los concursos de belleza en Quibdó, Chocó. En Chloe Rutter-Jensen. (Ed.). *Pasarela paralela*.

Escenarios de la estética y el poder en los reinados de belleza. (Cap. 7, pp. 78-90). Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.

Lucena, C. (1970). Lucena. En *II Bienal de Arte Coltejer*. (Catálogo). Medellín. Colina.

Lucena, C. (1971, diciembre 5). Formas puras y formas políticas en el XXII Salón. En *Lecturas Dominicales*. Bogotá. (Republicado con leves cambios en Lucena, 1975).

Lucena, C. (1975). *Anotaciones políticas sobre la pintura colombiana*. Bogotá: Bandera Roja (Se citan los apartes: “Primera parte” [1975]; “Formas puras y formas políticas en el XXII Salón” [1971]; “Posición ante una polémica” [1973]).

Lucena, C. (1984). *La revolución, el arte, la mujer*. (2ª ed.). Bogotá: Bandera Roja (Se citan los artículos: “El revisionismo en la crítica y la pintura colombianas” [1976]; “Función del arte en la sociedad” [1977]; “Sé que mi garganta es mejor que mi canto” [1979]; “Una pintura partidaria” [1981]; “Discurso pronunciado en un acto de mujeres (extractos)” [1981]; y “Extractos de manuscritos en borrador acerca de la cuestión femenina” [ca. 1981-82]).

Luna, L. (2004). *El sujeto sufragista. Feminismo y feminidad en Colombia 1930-1957*. Cali: Universidad del Valle, La manzana de la discordia.

Mahecha, M. V. (2007). *Clemencia Lucena, una artista...* (Trabajo de grado. Departamento de Artes, Universidad de los Andes). Bogotá. (Inédito).

Medina, Á. (1976a, febrero 22). El arte colombiano y la dialéctica del bla-bla-bla. En *Suplemento de El Caribe*, No. 130, 1, 4-5, 8. Barranquilla.

Medina, Á. (1976b, marzo 7), “El arte colombiano y la dialéctica del bla-bla-bla. Segunda parte”. En *Suplemento de El Caribe*, No. 131, 4-5. Barranquilla.

Medina, Á. (1976c, marzo 14). El arte colombiano y la dialéctica del bla-bla-bla. Tercera parte. En *Suplemento de El Caribe*, No. 132, 6-7. Barranquilla.

Medina, Á. (1978). *Procesos del arte en Colombia*. Bogotá: Biblioteca Básica Colombiana.

Parra, N. (1967, noviembre 13). Del álbum de las reinas de Colombia. Cómo se ha transformado la belleza durante 33 años. En *El Tiempo*, p. 32. (Reportaje gráfico).

Rojas, G. (1954). *Mensajes y discursos*. Bogotá: Dirección de Información y Propaganda del Estado - Imprenta Nacional. (Se citan: “Alocución de Año Nuevo” [1 de enero 1954], pp. [9]-18; “Asamblea Nacional Constituyente” [27 de julio 1954], pp. [140]-150; “El nuevo mandato” [7 de agosto 1954], pp. [151]-180).

Rutter-Jensen, C. (2005). Drag Queens. En C. Rutter-Jensen. (Ed.). *Pasarela paralela. Escenarios de la estética y el poder en los reinados de belleza*. (Cap. 6, 68-77). Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.

Sanín, C. (2014). ¿Deberían acabarse los reinados de belleza?. En Pro y contra. *El Espectador.com*. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=yLUrpZvC5PA> micro-debate de Carolina Sanín con Frank Solano. (Última revisión: 2 de diciembre 2015).

Traba, M. (1968, mayo 3-16). *Los que son*. Bogotá: Galería Marta Traba, (Catálogo). (La exhibición incluye a 10 artistas: además de Lucena, Pedro Alcántara, Feliza Bursztyn, Luis Caballero, Santiago Cárdenas, Beatriz González, Sonia Gutiérrez, Ana Mercedes Hoyos, David Manzur y Bernardo Salcedo).

Velásquez, M. (1999, noviembre). Derechos de las mujeres. Voto femenino y reivindicaciones políticas. *Credencial Historia*, 119. Bogotá.

Villareal, N. (1994). Movimientos de mujeres y participación en Colombia, 1930-1991. En L. Luna y N. Villareal. *Historia, género y política. Movimiento de mujeres y participación*

política en Colombia 1930-1991. Barcelona: Universidad de Barcelona, Seminario Interdisciplinar Mujeres y Sociedad.